

La “condición archivo”

Una reflexión sobre registros sonoros realizados por Martin Gusinde en Tierra del Fuego

Miguel A. García

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Conicet

Un registro sonoro¹ identificado, clasificado, catalogado, descontextualizado, abierto a una impredecible cantidad de exégesis y vinculaciones, disputado por diferentes agentes y preservado y visibilizado por una o varias instituciones conectadas en red, se encuentra bajo el dominio de lo que llamo la “condición archivo”. Este dominio, en casos como el abordado en estas páginas, puede estar presente desde el momento en que el registro –canto, toque instrumental, fragmento de discurso o paisaje sonoro– es capturado por el dispositivo de grabación hasta la instancia en que es editado con fines comerciales, de difusión cultural, enaltecimiento nacionalista, revaloración institucional, demarcación étnica u otros. Entre estos dos momentos el registro atraviesa una serie heteróclita de interpretaciones e intervenciones técnicas orientadas por propósitos analíticos de restauración, accesibilidad, divulgación, etcétera.

Indicios de la presencia de la “condición archivo” en el momento de fijación de una expresión sonora se hallan en investigaciones abocadas a analizar cómo la administración colonial construyó un saber útil a sus intereses sobre las poblaciones sometidas. Estas investigaciones certifican la presencia de la “condición archivo” en las circunstancias en que el estudioso al servicio de la metrópolis –científico,

¹ A los fines puramente operativos, en esta contribución la expresión “registro sonoro” designa toda fijación artificial –efectuada con cualquier tipo de dispositivo tecnológico– de una señal sonora –producida intencionalmente o no– que se encuentre dentro del espectro audible.

misionero, viajero, administrador— fijaba, mediante las tecnologías de la grabación y la escritura, expresiones de la otredad. Para los objetivos de esta contribución, resultan de particular elocuencia los documentos que describen el proceder de los investigadores que colaboraron con el Phonogramm-Archiv de Berlín a comienzos de siglo XX, como también los instructivos que ofrecía el propio Archivo² sobre cómo emplear el aparato de grabación. La examinación de estos documentos más que develar las precondiciones que dieron lugar a algo que con posterioridad se designó "archivo"³ muestra cómo el archivo fijó una serie de restricciones en la toma misma de los registros, antes de que estos pasaran a ser parte de su acervo.

Con respecto a la presencia de la "condición archivo" en las instancias en que los registros sonoros ya son parte del acervo, existe una extensa bibliografía y documentación inédita en la cual hurgar. En ella se hallan detalles sobre cómo algunas colecciones de registros sonoros fueron estudiadas, preservadas, difundidas, transferidas de un formato a otro, repatriadas, etcétera. Muchas de estas fuentes transparentan cómo se llevan a cabo operaciones técnicas y epistemológicas sobre los registros que se encuentran bajo el dominio del Archivo. Para detectar el efecto de la "condición archivo" sobre los registros sonoros ya editados, tenemos las mismas ediciones, es decir, resultados de una suma de decisiones con respecto a las características acústicas del registro, a su extensión, al tipo y cantidad de información contextual que lo acompaña, al consumidor que está dirigido, al diseño gráfico, al *packaging*, etcétera.

En las páginas siguientes, todas estas ideas se despliegan y amplían a partir de una suerte de narrativa crítica de las grabaciones efectuadas en Tierra del Fuego, a mediados de 1923, por el misionero y etnólogo Martin Gusinde. Con el propósito de organizar la exposición y a riesgo de incurrir en cierto esquematismo, dicha narrativa se divide en tres momentos: uno en torno a las vicisitudes de la fijación de los ítems sonoros a través de las cuales estos adquieren un primer rasgo de materialidad e ingresan en la categoría de "objetos registrados"; otro en el cual la ciencia agudiza su poder de observación y los ítems devienen en "objetos en estudio" y, por último, un momento en el que son desclasificados y se convierten en "objetos editados", abiertos a nuevas prácticas y múltiples lecturas. El empleo del término "objeto" en la oración anterior y en lo que sigue

² El uso del término en mayúscula pretende resaltar la dimensión institucional.

³ Tal como lo expresa Stuart Hall: "Each archive has a 'pre-history', in a sense of prior conditions of existence" (2001, p. 89).

de esta contribución no es ingenuo, destaca intencionalmente el tratamiento cosificador que suelen recibir las expresiones sonoras bajo la “condición archivo”, en tanto son sometidas a operaciones de descontextualización, cuantificación y clasificación que enmascaran o relegan a un plano secundario su naturaleza efímera, y les atribuyen rasgos de carácter inmanente (por ejemplo, esta operación se aprecia en enunciados tales como: “El canto de los fueguinos es monótono”) (véase la contribución de [Göbel y Müller](#) en este libro).

Si bien la reflexión se desenvuelve a partir de un caso particular –un número acotado de las grabaciones realizadas por Martin Gusinde para el Phonogramm-Archiv de Berlín– y en torno a un tipo de registro específico –sonoro–, esta también podría ser válida para interrogar otros casos y registros no sonoros, tales como imágenes, folletos, revistas, correspondencia, etcétera.⁴ En principio puede resultar beneficioso, desde el punto de vista heurístico, suponer que no hay Archivo que evite promulgar, en todos o en algunos de los tres momentos enunciados, un conjunto de prescripciones que serán acatadas por algunos investigadores –con o sin consciencia de ello– y rechazadas o cuestionadas por otros.

Objetos registrados

Martin Gusinde (1886, Breslavia, hoy Polonia - 1969, Mödling, Austria) fue etnólogo y misionero de la Sociedad del Verbo Divino. En la Misión de San Gabriel⁵ efectuó estudios de filosofía, ciencias naturales, teología y medicina. El maestro más influyente en su formación lingüística y etnológica fue Wilhelm Schmidt, misionero, lingüista y etnólogo de gran importancia en la antropología de habla alemana por su contribución a las teorías difusionista y monoteísta. Gusinde llevó a cabo cuatro viajes de investigación a Tierra del Fuego y Patagonia. En el cuarto viaje, efectuado entre 1923 y 1924, grabó siete cilindros de cera con dos selk’nam –u onas– de nombre José Hótex y Antonio Tóin, en una estancia situada en Punta Remolino.⁶ Los registros

⁴ Por ejemplo, la lectura que hace [Cánepa Koch](#) de los usos de las fotografías de Heinrich Brüning (véase su contribución en este libro), aunque ajena al enfoque que propongo, podría ser repensada desde la idea del Archivo/archivo como una condición.

⁵ Distrito de Mödling, próximo a la ciudad de Viena, Austria.

⁶ Ubicada al sur de la Isla Grande de Tierra del Fuego, sobre el Canal de Beagle, la estancia fue fundada en 1899 por el misionero anglicano John Lawrence.

fueron tomados entre el 22 de julio y el 26 de agosto de 1923 y comprenden ocho cantos y un vocabulario.⁷

En la descripción del viaje (1982 [1931], tomo uno), Gusinde cuenta que Hótex y Tóin lo acompañaron en pleno invierno a atravesar un camino montañoso que iba desde el campamento selk'nam del Lago Fagnano⁸, donde se encontraba, hasta la Estancia Harberton⁹ y desde allí hasta Punta Remolino. La siguiente narración revela un episodio acaecido durante la travesía:

Los latigazos del huracán nos castigaban sin piedad. Varias veces caí y al rato ya no pude abrir los ojos. A los cinco minutos trastabillé y caí inconsciente contra un montículo de nieve. Hótex también perdió la seguridad (...) Tóin (...) se decidió al instante a un salvamento intrépido (...) Llamó con urgencia a Hótex. Los dos me agarraron y me lanzaron al abismo, a la blanda nieve recién caída, saltando ellos detrás. La caída fue de unos cuarenta metros aproximadamente. Abajo nos encontramos bien cubiertos por un risco. Penosamente se liberaron los dos de la nieve; a mí me arrastraron con ellos. Cuando salieron de esa hondonada, siguieron por superficies heladas y lisas, de modo que no fui una carga demasiado pesada para ellos durante los próximos setenta minutos de descenso hasta el límite de los árboles. Aquí prendieron un fuego; me acostaron junto a él, dándome vuelta a menudo y frotando mi cuerpo entero enérgicamente con las dos manos. El calor de la lumbre me hizo despertar de mi inconsciencia después de unos minutos. Aflojé mis ropas, dejando que el calor me penetrara uniformemente, recuperando así mis fuerzas espirituales (...) El pie de Hótex sangraba abundantemente; yo me despojé de mi ropa interior para vendarlo provisoriamente. A Tóin se le había quebrado la escopeta y tenía además graves desolladuras en una mitad de la cara. La nieve dura me había raspado cruelmente mis manos y brazos (...) A todos se nos caía la ropa a jirones. A pesar de todo los dos suspiraron aliviados cuando abrí los

⁷ En ese viaje Gusinde grabó en total 30 cilindros con hombres y mujeres pertenecientes a los pueblos selk'nam (u ona), yagán (o yámana) y káwesqar (o alacalufe o alacaluf). Estas grabaciones, junto a otras que se encuentran en el Phonogramm-Archiv de Berlín, fueron integradas a la lista *Memory of the World* de la UNESCO en 1999.

⁸ Lago ubicado en el centro-sur de la Isla Grande de Tierra del Fuego.

⁹ Estancia situada al sur de la Isla Grande de Tierra del Fuego, sobre el Canal de Beagle, en la Bahía Harberton. Fundada en 1886 por el misionero anglicano Thomas Bridges.

ojos (...) Nunca olvidaré que el valiente Tóin me arrancó de las heladas garras de la muerte por congelación (1982, pp. 106-107).

Desoyendo la advertencia que le hace Tenenesk, líder del asentamiento selk'nam, con respecto al peligro que implicaba recorrer una superficie montañosa atiborrada de nieve, Gusinde parte del Lago Fagnano el 13 de julio y llega a Punta Remolino una semana después, habiendo descansado previamente en la Estancia Harberton. Esta cronología y las fechas consignadas en el detalle que acompaña las grabaciones (realizadas entre el 22 de julio y el 26 de agosto), permiten inferir que los registros fueron efectuados inmediatamente después de la travesía, en la estancia de Punta Remolino, donde él y sus acompañantes se alojaron.

En alguna medida, esta información da cuenta del contexto emocional en cual el etnólogo y misionero, y los jóvenes selk'nam que le habían salvado la vida, efectuaron los registros sonoros. Las sesiones de grabación, mediadas por un aparato creado en un ambiente tecnológico regido por la idea de progreso —el fonógrafo—, seguramente no dejaron de reproducir la lógica colonial que caracterizó —y aún caracteriza— las relaciones norte-sur, una lógica que hacía del encuentro entre el observador y el observado una empresa asimétrica. No obstante, dadas las circunstancias en que esa asimetría colonialista tuvo lugar y la particular sensibilidad que manifiesta Gusinde en el relato de la travesía y en muchos otros pasajes de su obra, puede sospecharse que al menos en esas oportunidades la asimetría había adquirido una impronta atemperada. ¿Qué características pudieron haber tenido esas sesiones de grabación y bajo qué condicionamientos pudieron haberse realizado? Gusinde, en su papel de hombre de ciencias versado en el manejo de los dispositivos de descripción, lograba fijar las expresiones más evanescentes de un pueblo que desde su perspectiva había ingresado en una pendiente demográfica que lo conduciría de manera inexorable a su total desaparición. Al poner en funcionamiento el fonógrafo, la relación entre él y los jóvenes selk'nam se desarrollaba a partir de múltiples condicionamientos: su perspectiva científico-ideológica¹⁰, su adscripción a una

¹⁰ Los viajes de Gusinde a Patagonia y Tierra del Fuego se organizaron en el marco del proyecto de la Sociedad del Verbo Divino, en particular de su ideólogo Wilhelm Schmidt, partidario del monoteísmo y de la teoría difusionista de los círculos culturales. No obstante, a diferencia de la posición que asumió Wilhelm Koppers (también discípulo de Schmidt y compañero de estudio de Gusinde en Viena) de legitimar dichas teorías, Gusinde no adhirió de manera dogmática a la perspectiva teórica de Schmidt.

estética europea que regulaba sus juicios de valor sobre lo que quedaba registrado en los cilindros y la experiencia inmediata anterior en la cual la solidaridad de dos jóvenes fueguinos habían hecho que Gusinde siguiera vivo. Pero hay más. En esas circunstancias Gusinde adoptaba el rol de mediador. No grababa para acopio personal, sino para otros, para los musicólogos del Phonogramm-Archiv de Berlín, quienes estaban ávidos por incrementar su reservorio de expresiones “primitivas” (véase [Valdovinos](#) en este libro). Esta institución proveía a la labor de Gusinde una suerte de horizonte de expectativa mediante regulaciones y recomendaciones. Es sabido que el Phonogramm-Archiv informaba a los colectores –misioneros, administradores coloniales, viajeros, lingüistas, etcétera– sobre cómo proceder en las sesiones de grabación y cómo manipular el dispositivo y los soportes de grabación, además de, en algunos casos, proveer un fonógrafo y cilindros de cera. Existía una serie de trabajos de la época dirigidos a instruir –tal vez haya que decir “disciplinar”– a los colectores en cuanto a la realización de las grabaciones de campo (ver, por ejemplo, Luschan, 1904; Abraham y Hornbostel, 1904 y Pösch, 1917; entre otros¹¹). Es difícil saber si Gusinde consultó estas u otras instrucciones, pero sí sabemos que era consciente de que el destino final de los cilindros era Berlín. Por lo tanto, el Phonogramm-Archiv estuvo presente en las sesiones de grabación como una condición explícita e implícita. Por un lado, como comitente explícito que establecía instrucciones y estipulaba el dispositivo a emplear (el cual a su vez establecía prescripciones tecnológicas tales como el área de captación, la duración del registro, la posición de los cuerpos en relación con el dispositivo, etcétera) y el tipo de manipulación que requería el producto del trabajo

¹¹ Muchos otros Archivos, proyectos de recolección y sociedades de investigadores tienen en su haber una bibliografía de disciplinamiento que dejó su impronta en la conformación de los corpus de expresiones orales y en los tipos de saber que se construyeron en torno a ellos. Algunos ejemplos, disímiles en cuanto al tipo de expresiones y zonas geográficas, aunque partícipes de la misma fiebre recolectora que animó a la musicología germano-parlante, se encuentran en el área de investigación del romancero ibérico, como las instrucciones de Ramón Menéndez Pidal (1906) y la ponderación del fonógrafo que hace Antonio Arroyo en la introducción del libro *Velhas canções e romances populares portugueses* de Fernandez Thomás (1913). Aunque mucho más reciente, una publicación sumamente significativa en cuanto a su afán normativo, es *A Manual for Documentation Fieldwork & Preservation for Ethnomusicologists*, obra editada por The Society for Ethnomusicology en 1994. Su propósito disciplinante puede apreciarse no solo en el contenido sino también en un diseño que facilita su uso y transporte a la escena de la grabación: se trata de una edición de formato pequeño, de papel de alto gramaje, de encuadernación resistente y de una organización de la información que provee una rápida ubicación de todos los temas.

de grabación, los cilindros de cera. Por otro, el Phonogramm-Archiv estaba presente de manera implícita en la labor del colector puesto que Gusinde sabía que colaboraba para una institución que promovía la recolección de música a escala global, que sus grabaciones iban a ser objeto de un análisis especializado y que la finalidad de todo eso era explicar los mecanismos de difusión y evolución de la música. En síntesis, Gusinde grababa para y por otro. Ese otro era el Archivo que iba a acoger en la órbita de su acervo las expresiones selk'nam devenidas, gracias a Gusinde, en objetos dóciles para ser clasificados, preservados y estudiados.

Objetos en estudio

Ya en el Archivo, los cilindros de cera adquirirían un número, un lugar en el estante, una posición en un inventario¹², se convertían en la entrada de un potencial catálogo, en motivo de atención administrativa y técnica (re-catalogación, digitalización, restauración, transferencia de soportes¹³, etcétera), en acervo cuantificable y administrable, en materia de estudio, en reservorio de posibles ediciones y en presas de diversos acontecimientos históricos. En este sentido, el ingreso al Archivo implicaba una reafirmación de su condición de objeto que conllevaba un violento proceso de descontextualización de su contenido amparado en la idea de que la recolección había sido una práctica de cosecha y acopio y no de representación. Como expresé en otro trabajo (García, 2012a¹⁴), el término “recolección”, en el dominio del archivo, señala un proceso por el cual expresiones evanescentes pueden ser extraídas de los contextos a las cuales pertenecen, enajenadas de sus creadores, alojadas en recipientes –cilindros de cera, cintas magnetofónicas, memorias digitales, etcétera–, almacenadas en el ciberespacio y, a pesar de todo, permanecer exentas de la influencia de quienes las manipulan y conservar las cualidades originales, es decir, aquellas que poseían antes de ser fijadas. En general, esta concepción encubre el hecho de que la recolección de un ítem sonoro es una práctica de representación condicionada por varias fuerzas, entre ellas la del comitente: el Archivo. Este proceso puede

¹² Las inscripciones sobre las cajas de los cilindros en cuestión develan que fueron varias veces catalogados. La última catalogación, que es exhaustiva, fue realizada por Susanne Ziegler (2006).

¹³ En varias colecciones del Phonogramm-Archiv la secuencia de soportes fue la siguiente: cilindro de cera, cinta magnetofónica, DAT, DVD, memoria digital.

¹⁴ En alguna medida, el presente escrito es continuación de algunos aspectos de aquel.

ser entendido en términos de lo que Jean-Marie Schaeffer denomina “compulsión a la ontologización de lo real”:

tendemos de hecho, en nuestras modelizaciones eruditas de lo real, a recurrir a la vía de la escalada ontológica; pensamos todos los “estados de hechos” como “objetos” (...) Este rodeo ontologizante es a la vez sustancializador y objetivante. Es sustancializador porque nos conduce a no poder concebir lo real más que bajo la forma de una estructura de clases de objetos definidos por medio de propiedades internas que traducen su “naturalaleza” o “esencia”. Es objetivante en la medida en que (...) instituye la ficción según la cual el ser humano sería exterior al mundo, estaría frente a lo real, de lo cual se exceptuaría en tanto puro sujeto del conocimiento. El mundo se encuentra así reunido en la figura de un conjunto de objetividades que se da bajo la forma de una alteridad pura (2012, p. 54).

El ingreso de los cantos fueguinos al reino de la “alteridad pura” a partir de la pérdida de su condición evanescente causada por su fijación y almacenamiento en un recipiente, sucedía en forma paralela a una usurpación epistémica: la representación del canto (el registro contenido en un cilindro) pasaba a ocupar el lugar del canto mismo (una expresión inmaterial sujeta a la dinámica de la oralidad). En otras palabras, tanto las experiencias de audición como los análisis llevados a cabo por los estudiosos sobre las grabaciones ocurrían bajo la ilusión de estar frente a los cantos fueguinos y no a una fijación sesgada por condiciones tecnológicas, estéticas, teóricas e ideológicas particulares.¹⁵ Es fácil percibir este reemplazo en la prosa de varios investigadores dado que el objeto de la enunciación es “el canto fueguino” y no “la representación del canto fueguino”. Como es sabido, los registros producidos por Gusinde fueron estudiados por el musicólogo austríaco Erich von Hornbostel. En una publicación póstuma, “The music of the Fuegians” (1948)¹⁶, se encuentran las transcripciones y un estudio de los cantos de Hótex y Tóin para el cual Hornbostel tuvo en cuenta otras grabaciones de Gusinde, además de registros de otros colectores sobre los pueblos yagán y kawésqar. Hornbostel dio el puntapié inicial del funcionamiento de una

¹⁵ En otro trabajo he caracterizado este proceso como una “segunda invención” (García, 2012b).

¹⁶ Hornbostel ya se había referido a los cantos fueguinos en dos artículos: de manera somera en una publicación de 1913 a partir de un registro realizado por Charles Wellington Furlong y en forma un poco más extensa en un trabajo publicado en 1936 que hace referencia a los registros de Gusinde.

gran maquinaria epistémica que, alimentada por otros musicólogos y antropólogos de distinta procedencia (Novati, 1969-70; Rouget, 1970; Chapman, 1972; Rouget, 1976 y Chapman, 1977), y en resonancia con una abundante literatura de informes científicos y relatos de viaje producidos desde la llegada de los europeos a Tierra del Fuego, dio lugar a un imaginario que convertía a los fueguinos en sujetos de observación urgente y calificada. En dicho imaginario, las vidas de los habitantes de Tierra del Fuego estaban sujetas a tres finitudes: habitaban “el último confín”¹⁷ de la tierra, eran los últimos indicios por medio de los cuales podía inferirse el camino evolutivo que conducía a la cultura europea y estaban en el ocaso de su existencia. Para la lógica del Archivo: el registro sonoro tenía la virtud de contrarrestar parte de ese declive pues llevaba el canto del “último confín” al “centro” (al gabinete de un analista situado en una ciudad europea) y, sobre todo, permitía que los cantos sobrevivieran a la desaparición de sus creadores. Esto último puede apreciarse en la prosa celebratoria de Hornbostel:

Como parte esencial de las culturas indígenas más primitivas, la música de los fueguinos merece un interés particular. Teniendo en cuenta la desaparición, espantosamente veloz, de estas tribus en particular, podemos sentirnos doblemente agradecidos por el hecho de que perspicaces estudiosos hayan podido realizar grabaciones fonográficas de canciones fueguinas a último momento, poniendo así a disposición de la investigación científica material completamente confiable (...) (1948, p. 62).¹⁸

Hornbostel tuvo una doble potestad sobre los cilindros que había mandado Gusinde a Alemania. Por un lado, como fue expresado, fue el primero en estudiar las grabaciones de los cantos fueguinos y en fijar un tipo de indagación del cual poco se apartaron quienes con posterioridad se interesaron por esas mismas expresiones. Por otro lado, al ser el director del Phonogramm-Archiv,¹⁹

¹⁷ “El último confín” es un tropo que aparece con frecuencia en la bibliografía sobre Tierra del Fuego en reediciones y ediciones modernas (por ejemplo ver Thomas Bridges, 1998 y Lucas Bridges, [1948] 2003).

¹⁸ “As an essential part of the most primitive Indian cultures the music of the Fuegians can claim particular interest. Considering the terrifyingly swift disappearance of just these tribes we may be doubly grateful for the fact that the last moment clear sighted scholars have been able to take phonographic records of Fuegians songs, thus placing completely trustworthy material at the disposal of scientific research (...)” (Hornbostel, 1948, p. 62).

¹⁹ Fue su director desde 1905 hasta 1933, año en que fue expulsado por los nazis por ser hijo de madre judía.

Hornbostel tuvo el poder de administrar el ingreso de los cilindros al Archivo. Es decir, aunque seguramente bajo la influencia de Carl Stumpf, Curt Sachs y de otros de los musicólogos que frecuentaban su círculo, Hornbostel poseía la facultad de la clasificación, la catalogación y la preservación, y esto lo convirtió en una pieza clave en la conformación de la “condición archivo”.

Objetos editados

Como fue indicado en el apartado anterior, una vez que los cilindros de Gusinde llegaron a Berlín, su suerte estuvo signada por el devenir de varios hechos históricos. Es sabido que las cajas que los contenían estaban entre las aproximadamente 2.000 que durante los últimos días de la Segunda Guerra Mundial fueron evacuadas del Phonogramm-Archiv y trasladadas a Silesia para protegerlas de los bombardeos. Una vez terminada la guerra, las cajas quedaron en territorio controlado por las fuerzas soviéticas y fueron acarreadas a Leningrado (hoy San Petersburgo). En 1960 volvieron a Berlín oriental y permanecieron al cuidado de musicólogo Erich Stockmann, quien aparentemente solo abrió e identificó 528 de ellas. Después de la Caída del Muro, los cilindros regresaron definitivamente al Phonogramm-Archiv de Berlín, en la parte occidental. Hasta ese acontecimiento, las grabaciones de Gusinde se consideraban perdidas.²⁰

En el momento de la escritura de este texto se terminaron de editar dos CD (García y Haas, 2017), acompañados por un *booklet* bilingüe –alemán-español–, que contienen una selección de las grabaciones efectuadas en Tierra del Fuego (ver imágenes 1 y 2). Estas grabaciones pertenecen al Phonogramm-Archiv de Berlín y están rotuladas como *Furlong Feuerland* (realizadas por Charles Wellington Furlong), *Koppers Feuerland* (asociadas a Wilhelm Koppers pero probablemente efectuadas por Gusinde) y *Gusinde Feuerland* (contiene los registros a los que me estoy refiriendo). En uno de los CD se incluyen seis cantos emitidos por Hótex, uno a dúo entre él y Tóin y un vocabulario pronunciado por Tóin. Buena parte de la investigación que demandó la edición se llevó a cabo en el mismo Phonogramm-Archiv²¹, así también lo que se conoce como edición sonora, esto es: la transferencia de los registros al formato digital y su restauración mediante una serie de operaciones técnicas y etnomusicológicas.

²⁰ Agradezco a Susanne Ziegler por haberme brindado toda la información referente a las vicisitudes que sufrieron los cilindros durante los diversos traslados.

²¹ Parte de la investigación también fue realizada en el Instituto Anthropos de Bonn.



Imagen 1. 1907-1923. Grabaciones en cilindros de cera de los selk'nam, yámanay kawésqar de Tierra del Fuego. Tapa

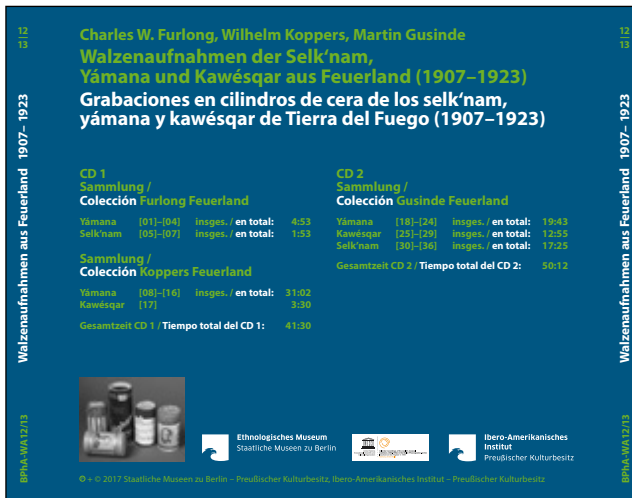


Imagen 2. 1907-1923. Grabaciones en cilindros de cera de los selk'nam, yámanay kawésqar de Tierra del Fuego. Contratapa de la caja plástica

Esta edición, como muchas otras, es el epítome de una larga investigación cuyo contenido y aspecto final están condicionados por factores tales como el diseño mismo de la investigación –sus objetivos y grado de concreción, el método y marco teórico empleados, etcétera–, la disponibilidad de recursos económicos, las políticas de edición de las instituciones que la propician, el lector/escucha al que está dirigida la obra y un sinfín de vicisitudes. Pero nada de esto ocurre en un vacío, sino en un medio regulado por las condiciones que fija el Archivo. Entre estas deben incluirse la manera en que los registros sonoros y los escritos que los acompañan fueron gestados, etiquetados, clasificados y preservados. Asimismo, fueron condicionantes la manera en que los registros sonoros fueron tratados –transferidos del formato analógico al digital–, las decisiones técnicas del sonidista que hizo la edición sonora –restauración y trackeo–, el tipo de tecnología que decidió emplear –diversos equipos, *hardware*, *software*, etcétera–, su uso particular de la misma, la conjugación de su pericia con las sugerencias etnomusicológicas de uno de los editores (García), la propuesta estética del *layout* y demás artilugios técnicos que convirtieron un puñado de expresiones evanescentes fijadas en cilindros de cera en *tracks* de un CD.

Aunque en determinados momentos la “condición archivo” parece ser algo evidente, la crítica pocas veces logra reconocer y sopesar su gravitación, particularmente en el momento de edición, pues se distrae en completar información “faltante”, conectar cabos sueltos, diferenciar entre información “falsa” y “verdadera” o en responder preguntas que circulan entre los administradores del Archivo y que están formuladas *a priori*. Estos administradores no son solo responsables de fijar interrogantes que los investigadores se empeñan en responder, sino que también promueven la circulación de un saber que puede adquirir aspectos de certeza, de suposición o de simple rumor, y que está cargado con las voces de los sujetos que realizaron diversos tipos de intervenciones en el Archivo.

Cuando la “condición archivo” no es audible

La edición de los CD que contiene los cantos de Hótex y Tóin y de otros miembros de los pueblos selk'nam, yagán y káwesqar llegarán a las manos de varios escuchas/lectores. Aunque con expectativas y saberes disímiles, probablemente la mayoría de ellos escuchen los cantos con la convicción de que existe una transparencia total entre la representación (el *track*) y el objeto representado o referente (el canto fueguino). Es decir, la “condición archivo” no devendrá

en una experiencia audible ni será objeto de consideración. Incluso, el mismo dispositivo de reproducción –lector de CD con su sistema de amplificación, u otro– también entrará en el reino de lo inaudible, dado que no será reconocido como una mediación tecnológica –al menos que evidencie una falla de funcionamiento. No obstante, en concordancia con todo lo dicho, la iconicidad entre la representación y lo representado, según la cual aquello que se escucha se corresponde con algo real, es ilusoria. Mientras esta iconicidad suele ser puesta en duda frente a las imágenes –dado que su manipulación es una práctica sencilla y al alcance de los usuarios de teléfonos móviles y otros dispositivos–, habitualmente no sucede lo mismo con las experiencias auditivas, más aún cuando aquello que se escucha está acompañado de un discurso etnográfico que, para un escucha/lector desprevenido, incrementa la sensación de realismo durante la audición. Además, el carácter documental o etnográfico de la edición, que el lector reconocerá al visualizar las imágenes de la tapa, preasignará a las expresiones fueguinas una impronta exótica –aunque sin lugar a dudas esa no es la intención de los editores–, lo cual condicionará la audición al punto de que gran parte de la atención estará dirigida a reconocer ese supuesto exotismo. Este tipo de experiencia de audición –de un objeto editado– no permitirá reconocer que el registro devenido en *track* es una suerte de texto de muchas capas, un objeto de conocimiento construido a partir de varias y diferentes intervenciones, un objeto archivísticamente condicionado. Dado su formato digital, es probable también que la edición circule por las redes y sea presa de otras intervenciones –compresión, segmentación, modificación de los parámetros sonoros, asociación con imágenes ajenas al contexto original, etcétera–. En este devenir, los *tracks* tal vez pasen a formar parte de otros Archivos y, por ende, a estar regidos por nuevas condiciones de almacenamiento, rotulación y clasificación.

Cuando la “condición archivo” es audible

Volvamos al momento en que Gusinde realizó las grabaciones con Hótex y Tóin (Punta Remolino, invierno de 1923). La participación de los jóvenes selk’nam en las sesiones de grabación los exponía a una experiencia de enajenación.²² Por esa época, enajenaciones de todo tipo ya habían tenido como

²² No desconozco el carácter especulativo de esta aseveración. Hay que admitir que para obtener alguna idea de cómo y por qué Gusinde realizó las grabaciones es necesaria una cuota de especulación y una lectura de entrelíneas, dado que las referencias a esa labor en su obra son muy escasas.

protagonista al pueblo selk’nam; una de las más cruentas había sido la de su territorio. Pero la práctica científica de grabación venía a confrontarlos con un nuevo tipo de enajenación. Ahora, Hótex y Tóin descubrían que las interpretaciones de sus cantos frente al fonógrafo, tan únicas como las que habían expresado en instancias previas y como las que expresarían en instancias posteriores al encuentro con Gusinde, podían reproducirse prescindiendo de ellos, de sus cuerpos, de sus memorias, de sus sentimientos. Es decir, descubrían que entre la parafernalia del antropólogo se encontraba un dispositivo “exótico” que era capaz de guardar sus cantos y transportarlos hacia un lugar “remoto”, inexistente en su cartografía y ajeno a su vocabulario de topónimos: Berlín. Al escuchar sus voces reproducidas por el fonógrafo —es de suponer que Gusinde permitió que esto sucediera en alguna oportunidad— también descubrían un cambio en la fuente de emisión y una sonoridad diferente de sus voces, un transformación acústica, tal vez a la manera de una mimesis “defectuosa”. Es decir, a los oídos de Hótex y Tóin —también a los de Gusinde— se hacía audible la “condición archivo” a través de las posibilidades de captación y reproducción que tenía la tecnología por excelencia del Archivo, el fonógrafo y los cilindros de cera.²³

Entonces, ¿qué es la “condición archivo”?

El vocablo “archivo” atesora múltiples significados, puede designar un conjunto de cosas disímiles —objetos, representaciones—, diversas dimensiones de un mismo conjunto —un reservorio estatal, un contenedor de fichas, un *file* en la computadora, etcétera— o varios estados de una o diferentes cosas —documentación inscripta en papel, en soporte analógico o digital, etcétera—. Aunque despierte desasosiego, la polisemia del vocablo no es un escollo ni una debilidad conceptual, por el contrario, como lo expresa Antonio García Gutiérrez, reviste una ventaja:

la cuestión de la denominación esconde una falsa polémica cuando pretende ser llevada al extremo, ocultando el verdadero debate, que es un debate sobre posiciones epistemológicas y sobre qué posiciones ideológicas no deben desvincularse de las primeras. De hecho, en un mundo que desea-mos plural, son saludables las polisemias y dispersiones manejadas con

²³ Indudablemente una escucha crítica es también capaz de que la “condición archivo” devenga una experiencia audible.

conciencia. El rigor científico no ha de confundirse con el *rigor mortis*. Delimitar y definir en extremo propicia más el error y la ceguera que un acercamiento ambiguo e indirecto a los objetos (2011, p. 36).

La lectura de la bibliografía que aborda el archivo como objeto de estudio patentiza que esa polisemia es aun mayor. Lo que importa resaltar aquí es que la polisemia del término también se hace presente cuando descubrimos que el archivo puede ser pensado en términos de saber o de institución. Sin embargo, como el saber y el poder institucional son inescindibles en el marco de las prácticas archivísticas, no se puede hacer más que enfatizar uno u otro sin posibilidad alguna de exclusión. Es justamente la intersección entre el saber y el poder que emana de las instituciones el lugar donde se devela la “condición archivo”. En este aspecto, el archivo sonoro ha sido motivo de escasa reflexión.²⁴

²⁴ La mayor parte de los artículos referidos al tema abordan cuestiones técnicas –preservación, restauración, digitalización, edición, accesibilidad, etcétera–, la problemática de la reconstrucción del pasado mediante las fuentes sonoras y el impacto que tienen las ediciones sonoras sobre las sociedades contemporáneas –repatriación, revitalización, sustentabilidad, etcétera–. Un ejemplo de este escenario se aprecia en los programas de las reuniones bianuales del *Study Group on Historical Sources of Traditional Music (International Council for Traditional Music)*. En un lista que no pretende ser exhaustiva, también hay que considerar los trabajos dedicados a la presentación de las colecciones (por ejemplo: Simon y Wegner, 2000; Ziegler, 2002, 2004 y 2006) y a reflexionar sobre historias de archivos concretos (por ejemplo: Simon, 2000, Arce, 2011, Travassos, 2011). En los últimos años, algunos estudiosos han problematizado el tema de los archivos sonoros desde un enfoque más o menos cercano a la problemática tratada en este artículo. Eric Ames (2003) se ha interesado en las teorías que se encuentran detrás de la conformación de los archivos, Ana María Ochoa (2011) en el reordenamiento de los sentidos y redistribución de lo sensible que ellos suponen, Wolfgang Ernst (2006) en su impronta fragmentaria y discontinua y Rosario Pestana (2011) en las políticas de silenciamiento de las que pueden ser víctimas. También hay que mencionar las discusiones sobre las relaciones entre los archivos e internet, en especial las referidas a la accesibilidad, la descentralización, la democratización y los derechos de autor. La mayor parte de estas discusiones sobreponen la vieja noción de archivo –colección de registros–, con la noción de archivo digital –file–, en tanto bits de información que se mueven por las redes digitales y son manipulados por diferentes poderes y tecnologías. Asimismo existen trabajos que, aunque no aluden a los archivos sonoros, plantean interrogantes pertinentes para esta discusión. Entre los que abordan las relaciones entre archivo, memoria y colonialismo, cabe mencionar los libros: *Otra memoria es posible. Estrategias descolonizadoras del archivo mundial* (2004), *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación* (2007) y *Epistemología de la documentación digital* (2011) de Antonio García Gutiérrez, y *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* de Ann Stoler (2010). Asimismo, hay que nombrar *Mal de archivo. Una impresión freudiana* de Jacques Derrida (1997), en el que el filósofo francés especula sobre la libreta de anotaciones de Sigmund Freud y sobre el hecho de que su casa de Viena fuera convertida en museo y Archivo.

Aunque no se refiera a los archivos sonoros en particular, la contribución más significativa para abordar dicha intersección tal vez se encuentre en la obra de Michel Foucault. En *La arqueología del saber* (2002 [1969]), Foucault emplea el término "archivo" para designar:

sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización) (...) (p. 169) [E]l archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación. No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas la bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es *el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados* (p. 171) (resaltado en el original).

Esta definición sintoniza con lo que he denominado "condición archivo", pues Foucault reconoce que un archivo es una práctica de enunciación que se encuentra sujeta a reglas. La regulación sobre la gestión de los documentos –registros sonoros en este caso– se constituye como resultado de un juego de poder entre los sujetos y las instituciones y sanciona las condiciones mediante las cuales sus "objetos" podrán ser creados e intervenidos. Desde esta perspectiva puede proponerse que, en términos generales, la "condición archivo":

a) *Es un dispositivo que regula la enunciación.* Se trata de un conjunto de condiciones materializadas en catálogos, instructivos de uso, políticas de accesibilidad, saberes fuertemente validados, saberes débilmente validados, rumores, preguntas, etcétera, que marcan los límites de lo que puede ser dicho sobre los documentos.²⁵

b) *Es un dispositivo institucional.* Con mayor fuerza se manifiesta en los Archivos con historia, que cuentan con diversas colecciones, con rutinas de trabajo, con técnicos e investigadores y, sobre todo, con políticas persistentes.

²⁵ Me he referido al poder disciplinante de los textos en García, 2014.

c) *Adquiere una forma particular en cada Archivo*. Más o menos cercano a los paradigmas científicos de la época, cada Archivo define sus propias condiciones. Sabemos que aquellos Archivos que germinaron y se desarrollaron a partir de la matriz positivista, como el caso presentado en la páginas anteriores, pusieron un fuerte énfasis en la clasificación, lo cual dio lugar a conceptos tales como los de “primitivo”, “música primitiva” o “música exótica”; un constructo que García Gutiérrez llama “nuestro observable clasificado”:

la Documentación, la Tecnología y la Ciencia violentan las inscripciones de la otredad, transformándolas en observables, en documentos, en intimidades culturales sometidas a la obscenidad de la exposición ante auditorios ávidos de banalizaciones públicas y, tal vez sin saberlo o sin preocuparse por saberlo, de humillar y someter al otro al convertirlo en nuestro observable clasificado. Porque, en la Epistemología, la visión viene precedida por la clasificación. Y esto es cierto para todo modo de cognición (2011, p. 33).

Aunque, como afirma el autor, no puede negarse que algún nivel de clasificación es necesario en todo tipo conocimiento, no hay razón para invisibilizarlo y mucho menos para no evaluar sus consecuencias. Actualmente, otros tipos de matrices, como las humanidades digitales y el ciberespacio, están dando lugar a que los Archivos reorienten sus prescripciones a rutinas que podrían ser menos violentas, aunque no menos condicionantes.²⁶

d) *Puede estar activa en todas las instancias de gestión de los documentos*. Como he intentado mostrar en los apartados 1 y 5, la “condición archivo” suele prescribir tanto cómo almacenar, estudiar y editar los documentos, como su misma constitución. En este sentido, bajo su influjo estuvo el colector que en un lugar “remoto” accionó el fonógrafo para fijar un canto “exótico”, el investigador situado en una ciudad europea escudriñando el “objeto” de conocimiento y, muchos años después, el editor que intenta ingenuamente des-clasificar, en el sentido de visibilizar, el canto –ya devenido en un “objeto” archivísticamente orientado–.

²⁶No obstante, como denuncié en un breve escrito, las humanidades digitales, seducidas por los métodos cuantitativos, también pueden transitar por caminos paradójicamente deshumanizantes (García, 2015).

e) *Se escabulle de la crítica*. Paradójicamente, cuánto más inacabado, descontextualizado, carente de metadatos se considere el “objeto” a ser registrado, estudiado o editado, más empeño se pondrá en salvar esas carencias y, en consecuencia, menos visible será la “condición archivo”. La incompletud del “objeto” es la mejor aliada de la “condición archivo”, pues su poder de interpelación al oficio del observador o estudioso opera por distracción frente a su presencia condicionante.

Coda

¿Cuán determinante es la “condición archivo”? ¿Cuán posible es reconocer su presencia?, ¿Cuán posible es evadir sus efectos? No es fácil encontrar respuestas plenamente satisfactorias para estos interrogantes. Ni siquiera lo es teniendo en cuenta el abanico de perspectivas que brinda la sociología para interpretar la relación sujeto-estructura. Estas van desde una postura althusseriana que resalta el poder de las estructuras sobre el sujeto, pasando por la Teoría de la Práctica que relativiza la supremacía de la dimensión estructural, hasta la perspectiva de los Estudios Culturales que reivindica la independencia del sujeto frente a los poderes estructurantes. Solo a partir de cada caso particular será posible evaluar la efectividad de estas perspectivas. Por lo tanto, queda en manos de los lectores que se hayan dejado convencer de la existencia de una fuerza que nos acecha en los pliegues del Archivo —a veces de manera invisible, a veces de manera inaudible— ensayar respuestas a esas y otras preguntas.

Referencias bibliográficas

- A Manual for Documentation Fieldwork & Preservation for Ethnomusicologists* (1994). The Society for Ethnomusicology. Bloomington: Indiana University.
- Abraham, O. y Von Hornbostel, E. M. (1904). Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft. *Zeitschrift für Ethnologie*, 36(H.2), 222-236. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/23029946>
- Ames, E. (2003). The Sound of Evolution. *Modernism /Modernity*, 10(2), 297-325. <https://doi.org/10.1353/mod.2003.0030>
- Arce, J. (2011). El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española. *Artefilosofía*, 11, 96-109. Recuperado de <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/600/556>

- Bridges, T. (1998). *Los indios del último confín. Sus escritos para la South American Missionary Society*. Ushuaia: Zagier y Urruty.
- Bridges, E. L. (2003). *El último confín de la Tierra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Reedición de: Bridges, E. L. (1948). *Uttermost part of the earth*. London: Hodder y Stoughton.
- Chapman, A. (1972). *Selk'nam (Ona) Chants of Tierra del Fuego, Argentina*, Vol. I. New York: Folkways Records.
- Chapman, A. (1977). *Selk'nam (Ona) Chants of Tierra del Fuego, Argentina*, Vol.II. New York: Folkways Records.
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.
- Ernst, W. (2006). Dis/continuities: Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space? En W. Hui Kyong Chun y T. Keenan (Eds.), *New Media, Old media. A History and Theory Reader*, pp. 105-124. New York-London: Routledge.
- Fernandes Thomás, P. (1913). *Velhas canções e romances populares portugueses*. Coimbra: França Amado.
- Foucault, M. (2002 [1969]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- García, M. A. (2012a). Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado. En *Etnografías del Encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas* (pp. 61-80). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- García, M. A. (2012b). Las músicas de Tierra del Fuego en su versión (etno) musicológica. En *Etnografías del Encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas* (pp. 95-110). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- García, M. A. (2014). Los textos y el disciplinamiento. Una brever reflexión. Editorial de *El oído pensante*, 2(1). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/4090/3748>
- García, M. A. (2015). El desafío de las humanidades digitales. Editorial de *El oído pensante*, 3(2). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/7103/6420>
- García, M. A. y Haas, R. (2017). *Charles W. Furlong, Wilhelm Koppers, Martin Gusinde. Walzenaufnahmen der Selk'nam, Yámana und Kawésqar aus Feuerland (1917-1923). Grabaciones en cilindros de cera de los selk'nam, yámana y kawésqar de tierra del Fuego (1907-1923)*. Berlin: Ethnologisches Museum (Staatliche Museen Berlin) y Ibero-Amerikanisches Institut (Preußischer Kulturbesitz).

- García Gutiérrez, A. (2004). *Otra memoria es posible. Estrategias descolonizadoras del archivo mundial*. Buenos Aires: La Crujía.
- García Gutiérrez, A. (2007). *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos.
- García Gutiérrez, A. (2011). *Espistemología de la documentación digital*. Barcelona: Stonberg.
- Gusinde, M. (1931-1939). *Die Feuerland Indianer*. Viena: Anthropos.
- Gusinde, M. (1982). *Los indios de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: CAEA.
- Hall, S. (2001). Constituting an archive. *Third Text*, 15(54), 89-92. <https://doi.org/10.1080/09528820108576903>
- Hornbostel, E. M. von (1913). Melodie und Skala. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1919 (19), 11-23.
- Hornbostel, E. M. von (1936). Fuegian Songs. *American Anthropologist*, 38(3), 357-367. Recuperado de <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1936.38.3.02a00010/epdf>
- Hornbostel, E. M. von (1948). The music of the Fuegians. *Ethnos*, 13(3-4), 61-102. <https://doi.org/10.1080/00141844.1948.9980678>
- Luschan, F. von (1904). *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien*. Königl. Museum für Völkerkunde in Berlin. 3.Aufl. L. Musik.
- Menéndez Pidal, R. (1906). *Romances populares en América*. Quito: Imprenta Nacional de Quito.
- Novati, J. (1969-1970). Las expresiones musicales de los selk'nam. *Runa*, XII, 393-406.
- Ochoa Gautier, A. M. (2011). El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro. *Artefilosofía*, 11, 82-95. Recuperado de <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/599/555>
- Pestana, R. (2011). Dar luz aos textos, silenciar as vozes “des”-conhecimento e distanciamento em processos de construção da “música portuguesa” (1939-59). *Artefilosofía*, 11, 68-81. Recuperado de <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/598/554>
- Pöch, R. (1917). *Technik und Werk des Sammelns phonographischer Sprachproben auf Expeditionen*. 45. Mitteilung der Phonogrammarchiv-Kommission der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften. Wien: Alfred Hölder in Komm.
- Rouget, G. (con la colaboración de Jean Schwarz) (1970). Transcrire

- ou decrire? Chant soudanais et chant fuegien, in *Echanges et Communications*. En J. Pouillon y P. Maranda (Eds.), *Mélanges offerts á Claude Levi-Strauss á l'occasion de son 60 anniversaire* (vol. I) (pp. 677-706). Paris-La Haye: Mouton.
- Rouget, G. (1976). Chant Fuégien, consonance, mélodie de voyelles. *Revue de Musicologie*, 62(1), 5-24. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/928564>
- Schaeffer, J-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Biblos: Buenos Aires.
- Simon, A. (Ed.) (2000). *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-200. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*. Berlin: VWB.
- Simon, A. y Wegner, U. (Eds.) (2000). *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Berlin: Museum Collection Berlin, Wergo.
- Stoler, A. L. (2010). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. New Jersey: Princeton University Press.
- Travassos, E. (2011). Das interações comunicativas à constituição de um “arquivo musical”: sobre a coleção Théo Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Artefilosofia*, 11, 51-67. Recuperado de <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/597/553>
- Ziegler, S. (2002). The Berlin Wax Cylinder Project: Recent Achievements and Aims. En G. Berlin y A. Simon. *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archive (165-172)*. Berlin: VWB.
- Ziegler, S. (2004). Erich M. von Hornbostel and the Early Publications of the Berlin Phonogramm-Archiv: Scientific Versus Commercial Recordings. Paper presented at the 15. Meeting of the ICTM STGR, *Historical Sources of Traditional Music*. SchloßSeggau (Austria), 27/4-1/5/2004.
- Ziegler, S. (2006). *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*. Textdokumentationen und Klangbeispiele. Berlin: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.